Die Regensburger Buchmalerei

von Mitte des XII. bis Ende des XIII. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation

der philos. Fakultät Sektion I der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt am 12. März 1902

von

Johannes Damrich.

München.

F. S. Hübschmann'sche Buchdruckerei (E. Lintner's Nachf. H. Schröbl), Salvatorstr. 10.

1902.

Nicht nur für die politische, sondern auch für die Kunstgeschichte des deutschen Mittelalters ist Regensburg eine der bedeutsamsten und interessantesten Städte.

Regensburg war es, das unter Heinrich II. geradezu die Hauptstadt von Bayern und ganz Deutschland genannt werden kann, und dort war es auch, wo zu derselben Zeit unter dem Einfluß des Hofes die Buchmalerei jene glänzende Blüte erlebte, die durch Werke wie das Missale Heinrichs II. und das Evangeliar der Äbtissin Uta charakterisiert wird.

Auf die kurze Blütezeit folgt eine lange Zeit des Niederganges; der Stil jener Werke lebt sich völlig aus, indem er immer mehr in gesuchte, leblose Starrheit versinkt.

Die große Zeit der Mitte des XII. Jahrhunderts, die fast auf allen Gebieten geistigen Lebens einen neuen Aufschwung brachte, sprengte auch die Fesseln dieses degenerierten Stiles und bahnte den Weg zu einer neuen Blüte der Miniaturmalerei.

Dieser Aufschwung ist nicht auf eine Gegend oder Schule beschränkt, er ist ein allgemeiner, er zeigt sich, wenn auch nicht überall ebenso frühe, im Süden wie im Norden, in Thüringen, am Rhein und im Elsaß, wie in Franken, Bayern und Schwaben.

Immerhin muß es besonderes Interesse bieten, gerade in Regensburg das Einsetzen und den weiteren Fortgang dieses Aufschwunges zu verfolgen.

Höchst instruktiv für diese unsere Untersuchung müßte es sein, könnte dieselbe von einem spätesten Ausläufer der Regensburger Buch-

malerei des älteren Stiles ihren Ausgang nehmen. Aber gerade aus der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts sind uns Regensburger Miniaturen nicht erhalten.

Eine illustrierte Handschrift, die in ziemlicher Nähe Regensburgs, in Biburg, entstanden ist, dürfen wir jedoch unbedenklich als Grundlage zur Beurteilung auch des Charakters der gleichzeitigen Regensburger Buchmalerei nehmen und das umsomehr, als der eine der beiden Schreiber des Buches Mönch im Kloster Prüfening war.

Besagte Handschrift, ein **Vetus testamentum,** liegt heute als **fol. ms. 28.** in der Universitätsbibliothek München.

Sie ist weder durch viele, noch durch besonders hervorragende Miniaturen ausgezeichnet, bietet aber den Vorzug, genau datiert zu sein: „monachi bini scripsere, vocabula quorum hec sunt, Ebrordus pruviningensis et Henrich . . . Scriptum est anno ab incarnatione dni 1147.“

Der Codex enthält ein paar Bilderinitialen; bemerkenswert ist ein schreibender Mönch und Moses, dem Gott erscheint. Die Initialen wie die zugehörigen Figuren sind in pastoser Deckfarbe gehalten, wir sehen schwungvolles, grünes Rankenwerk auf hellblauem Grund, die übrigen, weniger bedeutenden Initialen zeigen rote Federzeichnung. Stilistisch betrachtet erscheinen die Figuren noch völlig unter dem Banne des alten Stiles in seiner ganzen Härte. Welche Starrheit in Haltung und Ausdruck des Mönches! Es ist unseres Erachtens verfehlt, diese Starrheit, die den Stil der zweiten Hälfte des XI. und der ersten des XII. Jahrhunderts charakterisiert, mit der befangenen Steifheit archaisch-griechischer Kunst in Parallele zu setzen. Diese war eine unwillkürliche, die in fortschreitender Entwicklung immer mehr abgestreift wurde, jene ist eine gesuchte, die in dem erwähnten Zeitraum immer extremer zur Geltung kam und zweifelsohne aus dem Bestreben hervorging, den Stil der gerade damals so beliebten Emailmalereien nachzuahmen.

Der Biburger Codex — darin liegt seine Bedeutung für uns — zeigt, wie wenige Jahre vor der Mitte des XII. Jahrhunderts in der Regensburger Gegend der alte Stil noch völlig unverändert in Übung ist.

Unter den nächst zu erwähnenden Handschriften bietet leider die größere Zahl keinerlei direkte Anhaltspunkte bezüglich ihrer Herkunft. Da sie jedoch alle nach Stil und namentlich Technik auffällig sowohl

unter sich, als auch mit dem später zu besprechenden Clm. 13002 verwandt sind, dessen Entstehung in Prüfening über allen Zweifel erhaben ist, da sie sich ferner alle einstens in Regensburg, und zwar, was das Gewicht dieses Momentes wesentlich erhöht, teils in der Stadtbibliothek, teils in der von St. Emmeran befanden, so dürfen wir ihre Regensburger Provenienz mit hinreichender Sicherheit annehmen.

Wohl die früheste dieser Handschriften ist **Exodus et Evangelium Matthaei cum glossis,** einst in der Stadtbibliothek Regensburg befindlich, heute als **Clm. 13069** in der k. Staatsbibliothek in München.

Die erste Darstellung dieses Codex zeigt links den Evangelisten Matthäus am Schreibpulte sitzend, auf seiner Schulter die inspirierende Taube des heiligen Geistes, während über ihm der Engel schwebt und ihn auf die Scene rechts hinweist, die Geburt Christi, die der Evangelist offenbar eben beschreibt. In einer Höhle, über welcher der Stern inmitten von je vier Engeln leuchtet, liegt Maria auf einer Art Matte, ihre Hand greift nach dem ganz in Windeln verschnürten, in der Krippe liegenden Kind, während Joseph auf einem Sessel sitzend staunend emporblickt. Über der Krippe erscheinen die Köpfe von Ochs und Esel.

Eine zweite Darstellung unmittelbar unter der eben beschriebenen zeigt die Anbetung der Weisen. Zu der würdevoll thronenden Madonna mit dem segnenden Kinde, über dem der Stern leuchtet, kommen die drei Weisen geschritten, jeder ein Kästchen in der Hand, das der vordere kniebeugend darreicht. In den Weisen sind die drei Lebensalter charakterisiert. Alle drei Männer tragen runde, nach oben sich verengende Kopfbedeckung.

Die ganze Gruppe, namentlich die der drei Weisen, möchte den Gedanken nahelegen, daß etwa ein Elfenbeinrelief dem Zeichner als Vorlage gedient habe.

Merkwürdig ist die Verlegung der Geburt Christi in eine Höhle. Es ist Thatsache, daß diese Form der Darstellung ursprünglich nicht im Abendlande, sondern im Osten zu Hause ist. Dennoch ist es nicht unbedingt notwendig, den Einfluß eines byzantinischen Bildwerkes hiefür anzunehmen. Durch die im XII. und XIII. Jahrhundert mehr und mehr eindringenden Apokryphen, aus denen die byzantinische Kunst von jeher geschöpft hatte, gelangten zahlreiche Motive und Gedanken, die bisher nur im christlichen Orient verwendet worden waren, auch in den Ideenkreis und damit in die Kunst der abendländischen Christenheit und es

ist darum nicht immer auf direkte Berührung mit byzantinischer Kunst zurückzuführen, wenn wir in dieser Zeit ikonographische Züge auftauchen sehen, die dem Abendlande bisher fremd gewesen waren.

Die Technik unserer Miniaturen ist Federzeichnung mit wenigen Tintenlasuren, die z. B. verwendet werden, um das Dunkel des Höhleninnern anzudeuten. Die Marmoradern und die Häufung des Ornamentes am Throne des Evangelisten und ebenso an dem der Madonna, ferner das tastend unbeholfene Gestrichel, das den Faltenwurf angiebt, zeigen, wie unsicher man sich noch in der neuen Technik fühlt, wie man noch nicht erkannt hat, daß eine andere Technik auch eine andere Vortragsweise bedingt, als die Gouache.

Von einem stilistischen Fortschritt ist auch in diesen Miniaturen noch recht wenig zu verspüren, doch belauschen wir hier die Federzeichnung gleichsam in ihrer ersten Entwicklung und sehen, wie diese Technik nicht eine Konsequenz des neuen Stiles, sondern ein und zwar sehr wichtiger Faktor ist, der den stilistischen Fortschritt, wenigstens in Bayern anbahnt.

Ungefähr auf die gleiche Stufe der Entwicklung und in dieselbe Zeit, — nicht viel nach Mitte des XII. Jahrhunderts — möchten wir eine weitere Handschrift setzen, die aus der Bibliothek von St. Emmeram in Regensburg herstammt. Es ist **Clm. 14398, Bedae expositio in parabolas Salomonis.** Wir finden in diesem Codex an figürlichen Darstellungen für's erste den König Salomo feierlich thronend, das Scepter in der einen Hand, mit der anderen ein offenes Buch auf's Knie aufstützend, über ihm zwei in altertümlicher Manier zurückgeschlagene Vorhänge.

Ein weiteres Bild zeigt den ehrwürdigen Beda, wie er einem nimbierten Schreiber offenbar sein Buch diktiert.

Von freierer Lebendigkeit, stilistischen Fortschritt zeigen auch diese Darstellungen wenig. Die Technik ist der des zuletzt besprochenen Clm. 13069 ähnlich: feine, gleichmäßige, ausdrucks- und kraftlose Federstriche. Unwillkürlich kommt uns hier der Eindruck, als hätten wir es mit Vorzeichnungen zu thun, die eigentlich zur Ausführung in Gold und Gouache bestimmt wären. Hier liegt in der That der Stammbaum der bald so bedeutend hervortretenden Federzeichnungsmanier deutlich zu Tage, sie ist, wie auch Vöge*) vermutet, eine selbständige Weiterentwicklung der von jeher üblichen Federvorzeichnung.

*) Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrhunderts pag. 158.

Clm. 14399 Ambrosii Hexaëmeron, aus der Bibliothek von St. Emmeram stammend, führt uns eine Stufe weiter.

In großen, die ganze Seite in Anspruch nehmenden Federzeichnungen ist hier die Weltschöpfung in folgenden, ikonographisch nicht uninteressanten Scenen geschildert:

1. Gott (Christustypus) thront. Links steht Luzifer noch als Engel mit Scepter und Reichsapfel, rechts stößt Michael dem in häßliche Tiergestalt verwandelten, gefesselten Satan den Speer in den Rachen.

2. Erschaffung des Lichtes. Dieses ist als große, innen mit Wolken umränderte Scheibe gegeben.

3. Erschaffung des Firmamentes. Eine ziemlich genaue Wiederholung des vorigen Bildes.

4. Scheidung von Erde und Wasser. Gott steht mit der Gebärde des Auseinanderscheidens zwischen den in antiker Weise personifizierten Gestalten der Erde: eines Weibes, das an einem blumensprossenden Hügel ruht und Schlangen an ihren Brüsten nährt, und des Wassers, eines schuppigen, auf einem Delphin reitenden Tritons.

5. Erschaffung der Gestirne. Dieselbe Darstellung wie in Nr. 2 und 3; in dem Kreise sieht man Sonne, Mond und Sterne.

6. Erschaffung der Eva. Gott zieht die Eva aus der Seite des schlafend daliegenden Adam. Beide sind nackt, ohne Geschlechtsabzeichen.

7. Die Sabbatruhe. Gott thront und segnet.

Die in Schwarz und Rot ausgeführten Federzeichnungen unseres Codex stellen uns gegenüber den bisher betrachteten Miniaturen unbedingt einen wichtigen technischen und stilistischen Fortschritt vor Augen. Hier zuerst finden wir ein Verständniß für die eigenartige technische Behandlung, welche die Federzeichnung verlangt.

Den ganzen ihm gebotenen Raum künstlerisch zu bewältigen, ist unserem Zeichner freilich nicht recht gelungen. Aber ein edler freierer Zug geht durch diese einfachen Gestalten, es regt sich in ihnen ein ganz anderes Leben, als noch in Clm. 14398. Der Zeichner hat es sogar verstanden, eine gewisse Großartigkeit in die freilich immer in derselben Weise wiederholte Gestalt Gottes hineinzulegen, ohne in die seiner Zeit so nahe liegende Starrheit zu geraten. Die Falten sind im Allgemeinen richtig, sicher und der Haltung des Körpers entsprechend, aber ohne plastische Vertiefung ganz linear gebildet. Die in roter Federzeichnung gehaltenen Rankeninitialen bieten nichts Auffälliges.

Die nächst zu besprechenden Denkmale der Miniaturmalerei bietet uns **Clm. 13002, Mater verborum.** Bei dieser Handschrift sind wir glücklicherweise über Art und Zeit der Entstehung ganz genau unterrichtet. „Im Jahre 1158 unter dem Papste Adrian und dem Kaiser Friedrich, als dieses Kloster Prüfening unter der Leitung des ehrwürdigen Vaters Erbo weitum den Wohlgeruch Christi verbreitete, unternahm dieser ehrwürdige Vater . . . aufgemuntert durch die Arbeiten seiner Söhne, des Bibliothekars Wolfger und des Swicher, der sich freiwillig als Schreiber anbot, dies Werk voll Mühe und Sorge, und führte es mit Gottes Hilfe auch zu Ende." Es wird dann besonders die Geschicklichkeit des Wolfger belobt, der alles nötige herbeigeschafft habe, ohne daß dem Kloster irgendwie Kosten erwuchsen. So sei das Werk wider Erwarten bald fertig geworden. Doch nicht er allein, nein beide Schreiber haben sich großes Verdienst erworben. Dann folgt ein Loblied auf das Kloster überhaupt, das damals auf allen Gebieten tüchtige Männer besessen habe und vom Geiste der Zucht und gegenseitigen Liebe erfüllt gewesen sei. Zum Schlusse wird an die Dankbarkeit der späteren Leser appelliert, die einst die Frucht ihrer Mühen pflücken werden. *)

Clm. 13002 ist in verschiedenen Beziehungen kulturgeschichtlich von Interesse. Er enthält u. a. einen Katalog **) der damaligen Klosterbibliothek („libros armariae armariae nostrae, in qua scilicet arma nostra non carnalia sed spiritualia locata sunt"), ferner ein Inventar aller damals zur Klosterkirche gehörigen Paramente, Gerätschaften ꝛc.

Doch für uns sind vor allem die bildlichen Darstellungen von Wichtigkeit, an denen diese Handschrift reich ist.

Zu Eingang des Buches finden wir einen ärztlichen Unterricht in 22 Darstellungen. Wir sehen da jedesmal einen ganz oder bis auf ein Lendentuch nackten Patienten, der für irgend ein Leiden, Kopfweh, Podagra, Nierenleiden ꝛc. von einem Arzt behandelt, d. h. an verschiedenen Körperteilen mit einem Instrument gebrannt wird. Dann folgen einige anatomische Abbildungen, die keinerlei künstlerisches Interesse bieten. Hierauf zwei größere Cyklen, die in gegenübergestellten

*) Mon. germ. SS XV, 1076—1077.

**) Herausgegeben von G. Becker, catalogi bibliothecarum antiqui, Bonn 1885, pag. 209—215.

biblischen Szenen die traurigen Folgen mancher Laster, und die segensreichen der entgegengesetzten Tugenden vor Augen führen.

Da sehen wir:

1. Den greisen, langbärtigen Evangelisten Johannes, der auf die Scene hinweist, wie die personifizierte Begierlichkeit der Tochter Babylons den Lustbecher kredenzt, während in der Gegenscene David auf Jerusalem hinzeigt, wo die caritas der Tochter Sions ihren Kelch reicht.

Ferner sind folgende Darstellungen einander gegenübergestellt:

2. Krösus gefangen vor Cyrus, dabei zwei symbolische Gestalten, die eine die Unklugheit, die andere, doppelgesichtige, auf einem Rade stehende, das Glück vorstellend.

In der Gegenscene: der ägyptische Joseph giebt sich seinen Brüdern zu erkennen; dabei die personifizierte prudentia.

3. Aman wird gehenkt, dabei steht die honoris appetentia mit dem ironischen Spruch „sic levo".

Gegenbild: Mardochäus wird im Triumph durch die Stadt geführt; dabei die longanimitas.

4. Pharaos Untergang im Meere.

Gegenscene: Moses erhält auf dem Berge die Gesetzestafeln, während Josua und Aaron unten warten; dabei die Gestalt der mansuetudo.

5. Saul stürzt sich inmitten seiner sterbenden Krieger ins Schwert, dabei die gloria.

Gegenstück: Der junge David wird von Samuel zum König gesalbt; dabei die humilitas, die ihn krönt.

6. Achab stirbt in seinem Kriegswagen von einem Pfeil durchbohrt, Jezabel liegt totgestürzt am Boden, die Hunde lecken ihr Blut. Dabei die Gestalt der voluptas.

Gegenbild: Elias fährt im Feuerwagen gen Himmel.

Nach einer sehr naiven Darstellung der Stadt Jerusalem finden wir fol. 5 b die oben erwähnte Aufzeichnung des Kircheninventars, die aber nur die Mitte der Seite einnimmt und von einem langen Schriftband umrandet wird, das von Christus selbst, dem heiligen Georg dem Patron, Bischof Otto (dem Heiligen von Bamberg), dem Gründer des Klosters, den Äbten Erbo († 1162) und Eberhard (folgt 1163) und zwei schwebenden Engeln gehalten wird. Außerdem sehen wir die Brustbilder des Apostels Paulus und des Bischofs Eberhard und ganz unten fünf aufwärtsblickende Mönchsköpfe.

Den Schluß der Bilder macht eine wissenschaftliche Zeichnung: Der menschliche Leib als Mikrokosmus.

All diese Miniaturen sind Zeichnungen in rein schwarzer oder schwarzer und roter Feder. Nur auf der figurenreichen Seite, die das Kircheninventar enthält, ist der Bildraum außerhalb des Schriftbandes mit dünner, jetzt ganz vergilbter Tintenlasur grundiert.

Kunstgeschichtlich betrachtet, sind diese Federzeichnungen, vor allem die beiden größeren Bilderfolgen kaum zu überschätzen, umsomehr, als wir es hier offenbar mit einer durchaus selbständigen Arbeit zu thun haben, denn dieselbe steht für ihre Zeit auf einer Höhe der stilistischen Entwicklung, wie wir sie damals nirgends in Deutschland, auch in Salzburg nicht antreffen. Doch auch blos als künstlerische Leistungen betrachtet sind diese Miniaturen höchst erfreulich. Selbst in den medizinischen Zeichnungen, die übrigens mehr genreartig gehalten sind, freuen wir uns des edlen und doch frischen Vortrages, der bei aller Einfachheit den Anforderungen der Technik völlig gerecht wird und der freien Lebendigkeit der Bewegungen. Und welche Skala von Ausdruck in den verschiedenen Gestalten, von feierlich ruhiger Würde, wie in der filia Sion und manchen Tugendgestalten, bis zu beinahe dramatischem Leben im Tode des Saul oder im Untergang Pharaos! Von portraitartiger Individualisierung der Gesichter und des Ausdrucks, wozu die Bildnisse des noch lebenden Abtes Erbo 2c. Anlaß geben könnten, ist naturgemäß noch keine Rede. Die Gesichter sind meistens etwas breit und eckig, das Auge blickt nicht mehr starr, ja ausnahmsweise ist einigemal auch der Gesichtsausdruck recht lebendig, so der des Schmerzes bei manchen Patienten in den medizinischen Bildern. Prächtig ist Haltung und Ausdruck des versinkenden Pharao, vorzüglich gezeichnet sind seine Pferde. Die Gewandfalten haben, soweit es der lineare Stil zuläßt, sogar eine gewisse primitive Modellierung erhalten.

Einfache, unbewußte Schönheit und Würde verbunden mit einem nicht zu unterschätzenden Sinn für Naturwahrheit finden in den figürlichen Darstellungen der Prüfeninger Mater verborum einen im höchsten Grad erfreulichen Ausdruck.

In den Initialen begegnet uns ein später mehrfach, z. B. von Konrad von Scheyern im liber matutinalis angewendetes und groß-

*) S. z. B. das erheblich spätere Antiphonar von St. Peter in Salzburg, publiziert von Lind.

artig ausgebildetes Motiv zum erstenmal: die ungefärbten federgezeichneten Pflanzenranken, die sich vom lichtblau und grünlavierten Grund so freundlich-vornehm abheben.

Wenn irgendwo tritt es uns hier mit vollendeter Deutlichkeit entgegen: man will für die figürliche Malerei einfach keine Farbe. Selbst da, wo man deren ornamentale Wirkung für die ihrer Bedeutung nach doch geringwertigeren Initialen wohl zu schätzen weiß, wie hier, weist man sie für die sonst so liebevoll ausgeführten figürlichen Darstellungen offenbar grundsätzlich zurück.

Nach dem Zusammenhang der Stelle, die uns die Schreiber des Buches nennt, dürfen wir vielleicht den Bibliothekar Wolfger als Urheber der hochbedeutsamen Miniaturen dieses Codex vermuthen. Daß dieselben schon zu ihrer Zeit als bedeutende galten, beweist der Umstand, daß der berühmte Konrad von Scheyern in seiner Mater verborum (Clm. 17403) sie genau kopiert hat.

Aus derselben Zeit vielleicht um Weniges sogar früher als Clm. 13002, ist **Clm. 13074, Vita et passio apostolorum.** Leider enthält das Buch keinerlei direkte Anhaltspunkte zur Bestimmung von Ort und Zeit der Entstehung. Eine nähere Untersuchung der verschiedenen Pergamentlagen zeigt, daß dieser Codex ursprünglich aus zwei selbständigen allerdings spätestens im Anfang des XIII. Jahrhunderts vereinigten Teilen besteht.

Der ganze Charakter dieser Miniaturen, ihre technische und stilistische Verwandtschaft mit Clm. 13002 und der Umstand, daß die Handschrift schon im XVI. Jahrhundert sich in der Regensburger Stadtbibliothek befand, — auf dem Buchdeckel sehen wir das Regensburger Wappen mit der Jahrzahl 1586 — all das weist mit hoher Wahrscheinlichkeit auf Regensburg als Ursprungsort hin.

Die Zahl der Bilder ist eine beträchtliche, ihre Deutung nicht immer leicht; für die Ikonographie bietet schon deren Gegenstand hohes Interesse. Es sind Bilder aus dem Leben und Martyrium der Apostel, in deren Mitte, — ein Beweis für sein hohes Ansehen, — auch St. Christophorus erscheint.

Es sind folgende Szenen:

1. Aus dem Leben Petri und Pauli.
   a) Beide begegnen sich vor einer Stadt.
   b) Sie sprechen zu einer jüdischen Versammlung.

2. St. Andreas.
   a) Andreas im Verhör vor Ägeas.
   b) Er wird ins Gefängnis gestoßen.
   c) Er predigt vom Gefängnis aus dem versammelten Volke.
   d) Andreas am Kreuze,*) an dem ihn zwei junge Männer festgebunden haben; daneben thront Ägeas.
   e) Andreas Leichnam wird begraben.
   f) Ägeas wird von zwei Teufeln geholt.
3. Jakobus der Ältere.
   a) Der Zauberer Hermogenes schickt seinen Schüler Philetus mit einigen Pharisäern zu Jakobus, um ihn zu widerlegen.
   b) Jakobus widerlegt den Philetus.
   c) Hermogenes fesselt den von Jakobus bekehrten Philetus.
   d) Die von Hermogenes gegen Jakobus ausgesandten Teufel werden durch dessen Wort gefesselt und gequält.
   e) Die Teufel müssen auf Jakobus Befehl den Hermogenes gebunden herbeischleppen.
   f) Der bekehrte Hermogenes bringt auf Jakobus Geheiß seine Zauberbücher herbei und wirft sie ins Wasser.
   g) Jakobus steht gebunden vor dem König.
   h) Jakobus wird enthauptet.
4. Christophorus.
   a) Abgesandte des Königs ersuchen Christophorus, zu diesem zu kommen.
   b) Christophorus vor dem Könige, der über dessen Leibesgröße heftig erschrickt.
   c) Christophorus ins Gefängnis geworfen.
   d) Zwei ursprünglich zu seiner Verführung abgesandte, dann aber von Christophorus bekehrte Mädchen reißen das Götzenbild der Astaroth (ein Stierbild auf einer Säule) mit ihrem Gürtel herunter.
   e) Zur Strafe werden beide enthauptet.
   f) Christophorus ist auf eine Art Bank festgebunden auf einen brennenden Scheiterhaufen geworfen worden; der Pfeil, den

*) Dieses Bild besitzt eine gewisse Ähnlichkeit mit derselben Darstellung im Salzburger Antiphonar, die aber doch wohl nur eine zufällige und von der Gleichheit des Themas bedingte ist.

ein Bogenschütze auf ihn abschießt, prallt von ihm zurück und dringt dem dabei stehenden König ins Auge.

5. St. Jakobus (d. J.)
   a) Christus weiht St. Jakobus zum Bischof von Jerusalem (derselbe trägt die bischöfliche Kleidung).
   b) Christus und die Emmausjünger.(?)
   c) Jakobus als Bischof dem Volke predigend.
   d) Jakobus wird von zwei Männern vom Dache des Tempels herabgestürzt.
   e) Am Boden liegend und betend, wird er von den Juden gesteinigt. Einer erschlägt ihn mit einem Knüttel.
6. Bartholomäus.
   a) Männer und Frauen beten vor dem Bilde der Astaroth, eine Kranke wartet auf Heilung, — umsonst, denn der Gott bleibt seit Bartholomäus Aufenthalt in dieser Stadt stumm.
   b) Bartholomäus treibt aus einem jungen Mann einen Teufel aus,
   c) ebenso aus der Tochter des staunend zusehenden Königs Polimius.
   d) Zum Danke schickt Polimius dem Apostel durch einen Diener goldene Gefäße, Bartholomäus aber weist sie zurück.
   e) Auf Bartholomäus' Gebet erscheint ein Engel und weiht den von Götzen gesäuberten Tempel zur Kirche.
   f) Der König wird in einer hölzernen Kufe von Bartholomäus getauft.
   g) Auf Befehl des Königs Astrages, des Bruders des Polimius, erschlägt ein Henker mit einer Keule den in die Knie gesunkenen Apostel.
   h) Bartholomäus Leichnam wird begraben auf Geheiß des Königs Polimius, der als Bischof mit Mitra und Stab (und jetzt glattrasiertem Gesicht) dabei steht.
7. Matthäus.
   a) Vor den Augen des äthiopischen Kämmerers Candazes und seines Gefolges überwindet Matthäus zwei Zauberer, indem er die beiden vor ihnen hergehenden Drachen durch sein Wort tötet.
   b) In Gegenwart des Königs und der Königin erweckt er deren toten Sohn.

c) Auf Matthäus Rat wird ein Tempel gebaut: 3 Werkleute arbeiten, einer setzt einen Quader auf, ein anderer schleppt einen solchen herbei, ein Dritter meißelt an einem ornamentierten, romanischen Kapitell.

d) König Eglyppus wird in einer Kufe stehend von Matthäus getauft.

e) Matthäus weist das Verlangen des neuen Königs Hyrtacus, die Tochter seines Vorgängers, die den Schleier genommen hatte, zu ehelichen, zurück.

f) Darum läßt dieser König den vor dem Altare betenden Apostel mit dem Schwerte töten.

8. Thomas.

a) Thomas wird von einem (durch Gott dazu ermahnten) Kaufmann zum Schiffe geführt, das ihn nach Indien bringen soll.

b) Zum Hochzeitsmahl einer indischen Königstochter eingeladen, sitzt er beim gedeckten Tisch und blickt aufmerksam auf eine harfenspielende Frau, weil er in ihr eine Jüdin erkennt. Der Aufwärter findet dies ungehörig und gibt ihm einen Backenstreich.

c) Aber die Strafe folgt auf dem Fuße. Als der Aufwärter draußen an der Quelle Wasser schöpft, zerreißt ihn ein Löwe; ein Hund nimmt die Hand, die zuvor gegen den Apostel gefrevelt und bringt sie (dieser Zug ist schon im vorigen Bilde dargestellt) dem noch bei der Hochzeitsgesellschaft sitzenden Thomas.

d) Thomas von zwei Henkern mit Lanzen erstochen.

9. Simon und Judas.

a) Simon und Judas begegnen dem Kriegszug des Feldherrn Waradach.

b) Dieser führt sie vor den König Xerxes,

c) welcher sich vor versammeltem Volke taufen läßt.

d) Auf Betreiben der Götzenpriester werden Simon und Judas enthauptet.

10. fol. 139 und 140 sind noch sieben weitere Darstellungen, deren Bedeutung uns unklar geblieben ist, was bei der Flüchtigkeit, Derbheit und Geistlosigkeit dieser offenbar von einer anderen Hand herrührenden Zeichnungen nicht zu verwundern ist.

Wir sehen da in der einen Darstellung vielleicht die bisher besprochenen Apostel zusammengestellt, dann die Predigt eines Heiligen von einem Turme aus, eine Krankenheilung, den Tod eines Heiligen in den Flammen und sein Begräbnis.

Sicherlich ist es nicht zuviel gesagt, wenn wir die Bilder unseres Codex, deren Inhalt überhaupt für unsere Zeit und ihre Vorliebe für auffallende abenteuerliche Legenden und Wundergeschichten höchst charakteristisch ist, ikonographisch interessant genannt haben, manche der angeführten Darstellungen mag geradezu als ikonographisches Unikum in der ganzen christlichen Kunst dastehen.

Die Zeichnungen sind so vertheilt, daß sie in zwei Reihen übereinander je eine Seite füllen, die dann von einem fein gezeichneten Ornamentband, nur ausnahmsweise von einer Architektur umrahmt wird.

Alle Zeichnungen sind in schwarzer und roter, die unbekleideten Teile immer in roter Federzeichnung gegeben.

Die Technik wird sicher und mit viel Verständnis gehandhabt, leider ist die schwarze Tinte sehr vergilbt, so daß die roten Striche jetzt übermäßig dominieren.

Die Auffassung ist die einer lebendigen Erzählung; Bewegungen, selbst kompliziertere, gelingen oft überraschend, freilich Kraft, eigentlich dramatisches Leben, ist unserem Künstler versagt.

Auf die Szene des den Philetus fesselnden Hermogenes, die in Beziehung auf Lebendigkeit und Adel der Bewegung besonders gelungen ist, sei eigens hingewiesen. Mehrfach macht sich in diesen Zeichnungen ein Streben nach Zierlichkeit bemerkbar, der öfter wiederkehrende graziös ausgestreckte kleine Finger, (s. z. B. den vor Hermogenes stehenden Philetus, fol. 55 oben, überhaupt eine bewußt zierliche Figur,) ist bezeichnend. Die Gesichter sind breit, etwas eckig, die Beine wie auch schon in Clm. 13002 alle zu dünn und etwas steif. Der Faltenwurf, im übrigen noch ziemlich linear gehalten, entwickelt sich an den Säumen schon zu reicherer Plastik.

Die schwächste Seite dieser Zeichnungen ist der Gesichtsausdruck: das Auge blickt starr, manchmal fast glotzend.

Die Initialen sind meist die üblichen Rankeninitialen, gut und schwungvoll in roter Feder gezeichnet. Von fol. 141 an tragen die Initialen einen anderen Charakter und sind auffällig elegant ausgeführt, so daß hier wohl eine andere Hand anzunehmen ist. Da wir aber diesem subtilen Zeichner die hölzernen geistlosen Bilder fol. 139 und 140

nicht zuschreiben können, so sind es mindestens drei Schreiber, deren Arbeiten in dem heutigen Clm. 13074 vereinigt sind. Neben den Rankeninitialen treten in unserem Codex auch die Anfänge jener Initialornamentik auf, welche bald die ersteren vollständig verdrängen sollte. Man sehe z. B. fol. 67 oder 154b, 160b, die hier noch recht bescheidene kalligraphische Auszierung der schon ziemlich groß in Rot gezeichneten lateinischen Kapitalis.

Große Ähnlichkeit mit den Zeichnungen in der Vita apostolorum haben die noch zahlreicheren von **Clm. 14159** (c. c. p. 72a) **Laudes crucis.**

Der Umstand, daß diese Handschrift bei ihrer unleugbaren nahen Verwandtschaft mit der vorhin besprochenen nicht wie diese in der Regensburger Stadtbibliothek, sondern in der von St. Emmeram sich befand, macht, wie oben erwähnt die Regensburger Provenienz beider nur umso wahrscheinlicher.

Unsere Handschrift enthält folgende bildliche Darstellungen:

Zunächst eine ununterbrochen fortlaufende Reihe biblischer Scenen, die alle die Verherrlichung des Kreuzes, des Sinnbildes der Erlösung Christi, zum Gegenstande haben:

1. Gott ruft Adam und Eva, die hinter Bäumen versteckt sitzen.
2. Gott weist auf das Weib hin, das mit dem Kreuzstab den Kopf der Schlange durchsticht.
3. Die personifizierte Kirche hält feierlich das Kreuz dar, aus dem Zweige und Blätter sprossen. Adam wendet sich vom Baum der Sünde zum Kreuz, Eva scheint noch unentschlossen.
4. Kains und Abels Opfer. 5. Kains Brudermord.
6. Die Arche auf dem Gebirge Ararat. 7. Die Sünde Chams.
8. Melchisedech hält feierlich opfernd Brot und Wein.
9. Abrahams Opfer.
10. Hagars und Ismaels Errettung durch den Engel.
11. Jakobs Ringen mit dem Engel.
12. Jakob vergräbt die Götzenbilder unter der Terebinthe.
13. Juda giebt der Thamar seinen Ring und Stock.
14. Der ägyptische Joseph läßt seinen Mantel in den Händen der Frau des Putiphar.
15. Moses steht vor dem brennenden Dornbusch, in welchem das Bild Gottes erscheint.

16. Moses verwandelt seinen Stab in eine Schlange.
17. Aarons blühender Stab.
18. Moses wird beim Gebet von zwei Männern unterstützt.
19. Moses schlägt Wasser aus dem Felsen; oben das Antlitz Gottes (jugendlich bartlos) in den Wolken.
20. Acht Opfertiere für die alttestamentlichen Opfer.
21. Moses wirft Holz in das bittere Wasser.
22. Die beiden Kundschafter tragen an einer Stange die Riesentraube.
23. Die Söhne Aarons stehen vor diesem mit blutgefüllten Schalen.
24. Die eherne Schlange. 25. Bestrafung der Rotte Koras.
26. Die in der Höhle versteckten fünf Könige werden entdeckt.
27. Jahel tötet den Sisara.
28. Rahab mit dem Seil auf der Stadtmauer.
29. König Abi am Kreuze aufgehängt. 30. Samson zerreißt den Löwen.
31. Jephte opfert seine Tochter. 32. Davids Kampf mit Goliath.
33. David stellt sich vor Saul wahnsinnig.
34. David beweint den am Baum hängenden Absalom.
35. Naboth wird gesteinigt. 36. Der Keltertreter.
37. Elias und die holzsammelnde Wittwe.
38. Elisäus und das im Wasser schwimmende Beil.
39. Die Bären zerreißen die Verspotter des Elisäus.
40. Job, mit Aussatz bedeckt, sitzt auf dem Miste.
41. Jonas vom Fische ausgespieen. 42. Tobias weidet den Fisch aus.
43. Judith erschlägt den Holofernes.
44. Aman am Galgen vor Assuerus und Esther.
45. Die hl. Geräte und Bücher werden aus dem Tempel geraubt.
46. Wiederaufbau des Tempels. 47. Christus vermehrt Brote und Fische.
48. Christus heißt den Zachäus vom Baume herabsteigen.
49. Christus (blos mit dem Lendentuch bekleidet) trägt das Kreuz.
50. Christus wird gegeißelt.
51. Christus am Kreuz mit Essig getränkt und mit der Lanze durchstochen; der Schaft des Kreuzesstammes durchbohrt einen Löwen, Drachen, Basilisken und eine Schlange (Psalm 90 super aspidem 2c.). Unter dem Kreuze tritt die personificierte humilitas auf die besiegt daliegende superbia, packt sie beim Haarzopf und stößt ihr das Schwert in den Leib.
52. Christus in der Glorie auf dem Regenbogen sitzend, das geöffnete

Buch auf den Knieen, zeigt seine Wundmale. Links hält ein Engel das Kreuz, rechts sind die übrigen Leidenswerkzeuge: Lanze, Schwammrohr, Dornenkrone, (drei) Nägel und ein Korb.

53. Bild des von der Kirche neugegründeten geistlichen Paradieses: Von der eigentümlich hockenden Gestalt der Kirche, die das Bild des Lammes Gottes hält, gehen die vier Paradiesesflüsse aus, als Knaben personificiert, deren jeder das Medaillonbild eines der vier lateinischen Kirchenväter hält. Weitere vier nach Art einer Windrose von der ecclesia ausgehende Doppelstrahlen tragen Rundbilder mit den Evangelistensymbolen und den Kardinaltugenden.

Fol. 6 ist der merkwürdige Versuch gemacht, einen ganz abstrakten dogmatischen Gedanken im Bilde darzustellen. Im oberen Balkenende eines Kreuzes erscheint die Halbfigur Christi, der den Menschen zu sich emporheben will und während Vernunft und Weisheit — als Frauengestalten personifiziert — unterstützen, hängt sich der verderbte freie Wille als Schwergewicht an den Menschen und will ihn nach unten ziehen, wo das nach starrer Gerechtigkeit strafende Gesetz mit Schwert und Gesetzbuch seiner wartet. Um den Fuß des Kreuzes windet sich ein sich beißender Drache, das Symbol der Ewigkeit.

Ein weiteres Vollbild will zeigen „quod omnes sancti abexordio mundi usque ad adventum Christi in fide crucis pependerunt“.

An den vier Enden der Arme eines Kreuzes, dessen Schaft einen Drachen durchbohrt, erscheinen vier Rundbilder mit den Darstellungen des Hauptes Christi und seiner angenagelten Hände und Füße; wo die Balken sich kreuzen, ein Brustbild Mariä. Von dem Kreuze gehen stilisierte Ranken aus, die in Medaillons die Brustbilder je eines oder zweier nimbierter als apostoli, martyres, patriarchae, prophetae etc. bezeichneter Gestalten tragen.

Ein kleines Bildchen fol. 46 zeigt in einer Gloriole die Halbgestalt Gottes, der in jeder Hand eine Scheibe trägt, die eine mit der Bezeichnung spiritus, die andere caro.

Es ist merkwürdig, was uns dieser Künstler alles im Bilde darstellen will: fol. 187b will er uns die 72 Sprachen und Völker vorführen, die von Sem, Cham und Japhet abstammen; wir sehen in einer Art Stammbaum die Brustbilder Noe's und seiner drei Söhne.

Auch das letzte Blatt zeigt wieder einen Stammbaum, nämlich den Christi, außerdem finden wir die gegenübergestellten Darstellungen des

Eiferers für das alte Gesetz, bereit den Übertreter zu steinigen, und des Verkünders der geoffenbarten Gnade.

All diese Bilder sind Federzeichnungen. Die ersten paar Scenen der Kreuzesvorbilder sind in gewöhnlicher schwarzer, jetzt etwas vergilbter, alle folgenden Zeichnungen in violettbläulicher Tinte gehalten, die einen eigentümlich weichen, gleichmäßigen, bleistiftähnlichen Strich giebt. In den ersten Bildern ist überdies ein paarmal auch rote Farbe verwendet, so zur Hervorhebung der einzelnen Baumblätter beim Baume des Paradieses oder zur Bezeichnung der Flammen im brennenden Dornenbusch. In den späteren begnügt sich unser Künstler immer mit dem einfärbigen Federstrich.

Er ist in der That ein Künstler, nicht blos in Handhabung der Technik, die er meisterhaft beherrscht und der er mit feinem Gefühl hohen Reiz abzugewinnen weiß, sondern auch in der glücklichen lebensvollen Naturbeobachtung, in der Frische der Auffassung, im Reichtum seiner Gestaltungskraft. Gerade bei ihm berechtigen uns einerseits die Gewandtheit und Freiheit, womit er die Zeichenfeder führt, andererseits die Seltenheit, wir dürfen einige Male fast sagen Absonderlichkeit der meisten von ihm dargestellten Gegenstände und das gänzliche Fehlen jedes archaistischen Zuges in denselben zu dem zuverlässigen Schlusse, daß wir es nicht mit einem Kopisten, sondern mit einem völlig freischaffenden Künstler zu thun haben.

Unangenehm geltend macht sich bei unserem Meister das viele Allegorisieren, das er auf die äußerste Spitze getrieben hat.

In den einzelnen Gestalten tritt fast überall eine gewisse Zierlichkeit hervor. Wenn der Künstler auch feierliche Würde in manche derselben zu legen weiß, wie in den opfernden Melchisedech, den betenden Moses ꝛc., so gelingt es ihm andererseits nicht, in stürmischen Bewegungen die Heftigkeit der Leidenschaft zu entfesseln, solche Bewegungen und die ganzen Gestalten erscheinen dann ziemlich schwächlich. S. z. B. die Ermordung Abels, die Versuchung des ägyptischen Joseph u. A.

Eine Eigentümlichkeit, die übrigens auch in der vita apostolorum, besonders auffallend aber hier hervortritt, bietet die Stellung der einzelnen Figuren. Da es unserem Meister nicht recht gelingt, den Kopf und die ganze Gestalt in reinem Profil befriedigend wiederzugeben, so sucht er dieser Stellung möglichst auszuweichen, auch die Darstellung en face liebt er offenbar nicht. Mit ganz wenigen Ausnahmen sind

die Gesichter immer in einer Viertelswendung gegeben, Schultern und Oberleib dabei sehr oft fast von vorne, die Beine stehen in der Regel im Profil.

Die Köpfe sind manchmal etwas zu groß gebildet, die Beine, wie in der passio apostolorum fast immer zu dünn und öfters etwas steif. Von Gesichtsausdruck ist nur selten Etwas zu bemerken, wie z. B. bei dem seinen Sohn betrauernden König David.

Die Falten halten noch ziemlich am linearen Prinzip fest, zeigen aber viel Verständnis für Natürlichkeit und reichen Wechsel in der Drapierung.

Wir haben einigemal auf die Ähnlichkeit unserer Zeichnungen mit dem Stil der passio apostolorum (clm. 13074) hingewiesen, und in der That hat die Annahme, daß die laudes crucis nur eine höhere Entwicklungsstufe des Zeichners der passio apostolorum darstellen, sehr viel für sich. Ikonographisch bemerkenswert ist die Kreuztragung (Christus nur mit Lendentuch bekleidet), ferner die Dreizahl der Nägel in den Leidenswerkzeugen, während wir allerdings bei der Kreuzigung noch vier Nägel finden. Bekanntlich vollzieht sich gerade um die Zeit, in die wir unseren Codex versetzen, d. h. gegen Ende des XII. Jahrhunderts in der Darstellung des Gekreuzigten ein Wandel in der Weise, daß von nun an immer häufiger, von Mitte des XIII. Jahrhunderts an sogar regelmäßig die Füße mit nur einem Nagel angeheftet erscheinen. Der Ansicht, als habe nur das Streben nach einem neuen, lebendigeren Motiv diese inkonographische Neuerung herbeigeführt, können wir nicht beipflichten. Vielmehr zeigt gerade unsere Handschrift, wie man bei der Darstellung der Nägel für sich die Dreizahl verwendet, selbst wenn man gleichzeitig der Tradition zulieb bei der Darstellung der Kreuzigung an der alten Weise festhält, die vier Nägel voraussetzt. Diese Erscheinung in unserer Handschrift ist nicht etwa eine zufällige, sie findet sich ebenso z. B. in dem aus Würzburg stammenden, heute in Maihingen befindlichen Psalterium I 2 lat. 24, das mit unsern Laudes crucis in keiner Weise im Zusammenhang steht. Der Grund für die in Frage stehende ikonographische Neuerung war also keineswegs ein rein künstlerischer: etwa das Streben nach größerer Lebendigkeit in der Haltung des Gekreuzigten, sondern ein mehr äußerlicher, vielleicht die Rücksichtnahme auf drei damals berühmte Reliquien der Kreuzesnägel, oder die symbolisch-mystische Bedeutung der Dreizahl.

Ikonographisch ungewöhnlich dürfte auch die Zusammenstellung der Kirchenväter mit den Paradiesesflüssen sein, und nicht minder der Stammbaum Christi der von Thare (nicht von Jesse) ausgeht.

An Initialen findet sich nur Eine: Rankenwerk in roter Feder gezeichnet, der Grund mit gelber Lasur ausgefüllt. Also auch hier dieselbe Erscheinung: für das Figürliche lehnt man die Farbe gänzlich ab, während man sie für die Initialen nicht verschmäht.

Die Laudes crucis sind die glänzendste Leistung der Regensburger Federzeichnungstechnik. In den nunmehr zu besprechenden beiden Handschriften haben wir es mit Gouachemalereien zu thun.

Im Kgl. Bayerischen Allgemeinen Reichsarchiv in München findet sich ein Codex aus Kloster Prüfening, **Prüfen. Nr. 2.** Seine Herkunft aus Prüfening, sowie daß er ursprünglich für dieses Kloster geschrieben wurde, ist über jeden Zweifel erhaben, und geht aus verschiedenen darin enthaltenen Urkunden, die Prüfening ausdrücklich nennen, deutlich hervor. Das Buch enthält nur ein einziges Bild, ganz vorne nämlich einen Christus am Kreuz mit Maria, Johannes und zwei schwebenden Engeln, deren ausgestreckte Hände je ein Tuch verhüllt.

Die Technik ist Gouache. Aber wir merken trotzdem deutlich genug, daß wir uns in der eigentlichen Heimat der Federzeichnungstechnik befinden. Soweit das zeichnerische Prinzip in Anwendung von Deckfarben sich geltend machen kann, soweit geschieht es auch. Anstatt des Goldgrundes, der etwa in Augsburg oder Bamberg sicher in Anwendung gekommen wäre, finden wir den Grund in schlichtem Hellblau gehalten. Selbst die Nimben sind nicht golden, sondern zeigen jenes wässerige Gelb, das wir bei der Initialis von Clm. 14159 kennen gelernt, und das ein Charakteristikum mancher Arbeiten aus Bayern ist, s. z. B. die Handschrift Freising Hochstift 3c im allgemeinen Reichsarchiv München. Die Konturen sind scharf ausgeprägt; man beachte z. B. den Schatten unter dem Kinne der Madonna, der nicht als dunkle Fläche, sondern wie in der Federzeichnung, durch parallele Striche gegeben ist.

Die farbige Gesamtwirkung ist eine sehr stumpfe. Von der Freude an Gold und satten, leuchtenden Farben ist hier Nichts zu verspüren.

Gesichtsausdruck, Faltenwurf, der recht wenig plastische Modellierung zeigt 2c., weisen keine bemerkenswerteren Momente auf.

In der farbigen Wirkung dem Vorigen verwandt und ebenfalls noch ins XII. Jahrhundert, wenn auch jedenfalls ganz an dessen Ende

zu setzen ist, ein anderes Miniaturenwerk, das, in seiner Art ein Prachtwerk, sich ebenfalls im Münchener Reichsarchiv befindet.

Es ist ein **Kalendarium necrologicum** nebst **Missale** aus Obermünster in Regensburg. Über den Regensburger Ursprung kann auch hier kein Zweifel obwalten; der ausdrückliche, direkte Hinweis darauf, daß das Buch für Obermünster bestimmt sei, findet sich darin oft genug, ebenso daß es unter der Äbtissin Eufemia eingerichtet wurde, die gegen Ende des XII. Jahrhunderts dem Stifte vorstand. Betrachten wir das Buch nach seinen bildlichen Darstellungen! Zunächst 128 Seiten, jede durch vier oben rundbogig verbundene Säulen nach Art der Kanones eingeteilt. Über den drei Rundbögen spannt sich in einfachem oder doppeltem Bogen ein kunstvolles Ornamentband. In dem Raum, welcher zwischen den oberen und unteren Bögen freibleibt, finden sich jedesmal zwei gleiche Tiere gegenübergestellt. Da sind Löwen, Hirsche, Steinböcke, Böcke, Pfauen, Strauße, Greifen, Drachen und sonstige Fabelwesen, alle fein stilisiert, in ungefärbter Federzeichnung auf lichtblau und grün laviertem Grunde.

Von fol. 65 an beginnen die Deckmalereien. Die Kanonessäulen und -bögen setzen sich ähnlich fort wie bisher, an die Stelle der stilisierten federgezeichneten Tiere aber treten Gouachemalereien auf blauem Grunde, um den sich ein breiter, grüner Rahmen zieht. Da sehen wir die Wohlthäter des Stiftes: Die Königin Hemma mit anderen fürstlichen Personen, dann in neun verschiedenen Variationen Maria mit dem Kinde, verehrt von Nonnen, Priestern und Klosterfamiliaren.

Dazwischen eine Darstellung des Priesters Wiesent, wie er umgeben von Leviten, Thuriferar, Lektor und Akolithen die hl. Messe feiert.

Ferner zweimal: Christus, verehrt von den Familiaren des Klosters und — das letzte Bild dieser Art — ein Abt, umgeben von 4 Mönchen, die er segnet.

Es folgt ein hochinteressantes, freilich nicht ganz leicht zu erklärendes Vollbild: In einer goldgrundigen Mandorla sitzt auf dem Regenbogen ein greiser, langbärtiger, rot nimbierter Mann. Er hält auf dem Schoße ein weißes Tuch, aus dem die Brustbilder dreier nackter Kindergestalten heraussehen. Außerhalb der Mandorla ist hellgrüner Deckgrund, in dem stilisierte Ranken- und Blumenformen und weiße Tauben erscheinen. Von den vier Ecken des umgebenden Recht-

eckes, wo in Medaillons die vier Paradiesesflüsse sich zeigen, ebenso von der Mitte der beiden Vertikalen und der oberen Horizontalseite des Vierecks kommt je ein Engel herbeigeflogen, der in einem weißen Tuche ebenfalls eine Kindergestalt hält. Die von den beiden oberen Ecken herbeifliegenden Engel tragen die Kindergestalten nicht in einem Tuche, sondern gleichsam auf einer goldenen Nimbenscheibe. Ganz unten einige nackte, emporblickende Gestalten.

Die Umschrift enthält ein Gebet an Christus, er wolle uns auf die Weide des ewigen Lebens führen ꝛc. Trotzdem ist kein Zweifel, daß die greise Gestalt in der Mitte Abraham vorstellt, der nicht nur in dem bekannten biblischen Gleichnis die Gerechten in seinen Schoß aufnimmt, sondern was für mittelalterliche Kunst und speziell für ein Seelenmeßbuch, womit wir es hier zu thun haben, viel direkter bestimmend ist, auch im Offertorium der Requiemsmessen vorkommt. „Sanctus Michaël“, so heißt es dort, repräsentet animas in lucem sanctam quam olim Abrahae promisisti“. Die von Engeln getragenen Kindergestalten bedeuten offenbar die Seelen, die von allen Gegenden ins Paradies eingehen, „jubeas animas a sanctis angelis suscipi et ad patriam paradisi perduci“, sagt die Oration der Totenmesse. Unten warten andere Seelen bis sie von den Engeln abgeholt werden. Für die Erklärung der in goldenen Scheiben herbeigetragenen Seelen hat wohl Haseloff*) das Richtige getroffen, wenn er diese Seelen für die von Heiligen hält.

Die Darstellung des Paradieses als Schoß Abrahams beginnt gerade ungefähr vom XIII. Jahrhundert an ziemlich häufig zu werden. Haseloff hat a. a. O. pag. 183 ff. die ihm bekannten Paradiesesbilder zusammengestellt, denen noch ein Einzelblatt im Bayerischen Nationalmuseum (K.V. 299) und die Darstellung in Clm. 2640 (aus Augsburg stammend) beizufügen ist; bei letzterem Bilde ist Christus in der Rolle des Abraham dargestellt.

Außerordentlich interessant, um beim Ikonographischen stehen zu bleiben, sind die neun Darstellungen Mariens mit dem Kinde. Der Künstler — oder wohl besser gesagt die Künstlerin, da unser Buch wahrscheinlich innerhalb des Klosters selbst entstanden ist —, hat offenbar alle Variationen dieses Themas erschöpft, die ihr, und wir dürfen

*) Eine sächsisch-thüringische Malerschule des XIII. Jahrhunderts, pag. 191.

in gewissem Sinne sagen, ihrer Zeit denkbar waren. So sehen wir Maria bald stehend, bald sitzend, das Kind auf ihren Armen bald als Wickelkind, bald etwas älter, nackt oder mit einem Hemdchen bekleidet dargestellt. In einer Variation reicht ihm die Mutter die Brust, in einer anderen einen Apfel, dann wieder reicht das Kind der Mutter den Apfel oder es umhalset die Mutter oder küßt ihr zärtlich die Wange. Welcher Unterschied der Auffassung gegenüber den früheren Madonnenbildern! Früher stellte man die feierlich thronende Theotokos dar, die in starrer Würde den nichts weniger als kindlich gebildeten Christus auf den Armen hält, jetzt gegen Ende des XII. Jahrhunderts schwindet aus den heiligen Gestalten überhaupt mehr und mehr das Finstere Unnahbare und besonders in den Madonnendarstellungen wird jetzt mehr das rein menschliche Verhältnis zwischen Mutter und Kind betont.

Die Technik ist, wie bereits bemerkt, eine verschiedene. Bis fol. 65 sehen wir ungefärbte Federzeichnungen auf farbig laviertem Grund, von fol. 66 an tritt die Deckmalerei ein, ja selbst Gold findet sich bei der Darstellung des Paradieses verwendet; man konnte es wohl nicht umgehen, da man die „lucem sanctam quam Abrahae promisisti“, von der das Requiemsoffertorium ausdrücklich spricht, zum Ausdruck bringen wollte.

Auch bei den Deckmalereien aber dringt das Zeichnerische durch in den deutlich markierten Konturen. Die Farbe ist stumpf, das macht sich besonders in dem Paradiesesbilde bemerkbar, wo das Gold kein Gegengewicht in satten leuchtenden Farben hat, und ganz aus dem Bilde herausfällt.

Abgesehen von den Madonnenbildchen, die recht viel Sinn für Anmut zeigen, sind die Deckmalereien keine besonders erfreulichen Leistungen. Die Brustbildnisse der Christus oder Maria verehrenden Nonnen, Priester ꝛc. sind so schematisch als möglich in Anordnung und Bewegung, geistlos in der Durchführung. Von Individualisierung ist keine Spur.

Die Falten sind gut beobachtet, sie zeigen noch nichts von der bald auftretenden Härte und Eckigkeit der Linien.

Die einzige vorhandene Initialis ist in Gold und Farben gehalten und zeigt Nichts Auffallendes.

Noch ein letztes Denkmal der Regensburger Buchmalerei unserer Zeit wäre kurz zu besprechen.

In **Clm. 14267 Quatuor Evangelia** findet sich fol. 15 eine Darstellung des hl. Hieronymus, der vor seinem Pulte sitzend schreibt.

Der gegenüber den meisten bisher besprochenen Federzeichnungen auffällig große Maßstab des Bildes, die ganze Auffassung des Heiligen in seiner befangenen Haltung, mit den stilisierten Locken, den langen steifen Fingern, die altertümliche Vorhangdrapierung und manches andere machen es uns zur Gewißheit, daß wir hier eine Kopie nach einem offenbar in Deckfarben ausgeführten alten Original, vielleicht einem Evangelistenbild des XI. Jahrhunderts vor uns haben. Daß der Zeichner aber ein Kind seiner Zeit und ein ganz geschickter Künstler ist, zeigt er besonders in der Behandlung des Faltenwerkes, in dem wohl nur sehr wenig vom alten Vorbild nachklingt, das sehr sorgfältig und mit plastischer Modellierung ausgeführt ist, und wobei er die feineren Falten mit dem Pinsel in schwarzer Tintenlasur angiebt.

Außer der Darstellung des heiligen Hieronymus finden wir in diesem Codex drei Initialen, welche die Gewißheit steigern, daß unser Schreiber sich eng an ein altes Vorbild anschloß. Diese Initialen, je zu Anfang eines Evangeliums stehend, präsentieren sich nämlich ganz in der Art des XI. Jahrhunderts als Gold- und Silberranken, deren Zwischenraum in Blau und Grün ausgefüllt ist, während die ganze Blattseite in Purpur prangt.

Das Bild des heiligen Hieronymus ist als Übersetzung einer alten Deckmalerei in die Federzeichnung höchst instruktiv. Wir haben es hier zu thun mit einem Evangelienbuch, für das man der Bedeutung des Buches entsprechend gewiß sein Bestes auch in technischer Beziehung leisten wollte, einem Buch, für das früher immer nur Deckmalerei verwendet worden war. Wir haben einen Künstler, der mit der Farbe wohl umzugehen weiß, der sich eng an ein früheres Gouachewerk anschließt, so eng, daß er selbst den alten Initialstil und den ganz außer Übung gekommenen Purpurgrund beibehält. Und doch, die einzige figürliche Darstellung seines Buches übersetzt er in die Federzeichnung. Deutlicher kann nicht mehr gezeigt werden, mit welcher Entschiedenheit im Allgemeinen die Regensburger für's Figürliche die Federzeichnung bevorzugten. Eben dieser hier so deutlich zu Tage tretende Umstand ist auch mit ein ausreichender Grund, für unsere Handschrift, die ehemals in der Bibliothek von St. Emmeram war, und die wir auf den

Anfang des XIII. Jahrhunderts datieren möchten, die Provenienz aus Regensburg selbst mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit anzunehmen.

Mit diesem Clm. 14267 schließt für unserer Periode die Reihe der figürlichen Buchmalereien Regensburgs, deren Entwicklung wir seit 1147 verfolgt haben. Weshalb gegen Ende des XII. oder Anfangs des XIII. Jahrhunderts die künstlerische Produktion in Regensburg erlahmte, dafür läßt sich ein äußerer Grund nicht anführen. Erst vom Anfang des XIV. Jahrhunderts ist uns wieder ein genügend beglaubigtes Werk der Regensburger Miniaturmalerei erhalten. Es ist **Clm. 23425 Biblia pauperum,** eine Arbeit, in welcher der Stil unserer Periode durch die weiche, ausschließlich nach Anmut strebende Art des XIV. Jahrhunderts bereits gänzlich verdrängt ist. Eine Tradition aber — das sehen wir aus dieser Handschrift — hat sich auch jetzt noch erhalten: die Vorliebe für die reine ungefärbte Federzeichnung.

Versuchen wir es zum Schlusse, eine kurze Charakteristik der Buchmalerei Regensburgs innerhalb des von uns behandelten Zeitraumes zu geben!

Wir sehen, wie auch in dieser Periode Regensburgs Buchmalerei eine sehr ehrenvolle, ja, wenn wir Werke, wie die Prüfeninger mater verborum, die vita apostolorum und laudes crucis betrachten, führende Stellung einnimmt.

Den bisherigen altberühmten Pflegestätten der Miniaturmalerei, St. Emmeram, Ober- und Niedermünster stellt sich jetzt das vor den Mauern der Stadt gelegene Prüfening, eine frisch aufblühende Pflanzung der Hirsauer Kongregation würdig zur Seite.

Laienminiatoren, wie wir sie um diese Zeit anderswo z. B. auch in Würzburg (s. cod. ms. 24 der Universitätsbibliothek München) finden, treten in Regensburg noch nicht auf.

Was die Miniaturenhandschriften selbst anlangt, ist es eine bemerkenswerte Erscheinung, daß, während in anderen Zentralen der Buchmalerei, z. B. Augsburg, Bamberg, Würzburg die liturgischen Bücher, ganz besonders die Psalterien in unserer Periode am meisten, ja fast ausschließlich vertreten sind, uns aus Regensburg kein Psalterium, aus ganz Bayern überhaupt nur eines (Clm. 11308 aus Polling) und Überreste eines zweiten (Bayr. Nationalmuseum K V 299 ff.) erhalten sind. Die große Mehrzahl der illustrierten Regensburger und bayrischen

Handschriften überhaupt sind in unserer Zeit mehr theologisch-wissenschaftlichen Inhalts.

Daß auch diese so vielfach mit Miniaturen versehen wurden, zeigt, welch lebendiger Drang nach künstlerischem Gestalten unsere Zeit erfüllte.

Übrigens ist die wissenschaftliche Richtung der illustrierten Bücher auf die Miniaturen selbst manchmal nicht ohne Einfluß geblieben, namentlich sei auf die große Vorliebe für Personifikationen und Allegorieen hingewiesen, die sich in der ganzen bayrischen Buchmalerei der Zeit geltend macht.

Überaus wichtig ist die Beantwortung der Frage, ob und welche fremden Einflüsse in dem von uns besprochenen Zeitraum auf den Stil der Regensburger Miniaturmalerei eingewirkt haben.

In dieser Beziehung sei vor Allem daran erinnert, daß die stilistische Entwicklung wie wir sie vom Biburger Codex über Clm. 13069, 14398, 14399 bis zu den laudes crucis verfolgt, so stetig von Stufe zu Stufe voranschreitet, daß uns für einen namhaften stilistischen Einfluß von außen her einfach kein Platz zu sein scheint.

Swarzenski*) schreibt zwar, wenigstens fürs XII. Jahrhundert, der Salzburger Buchmalerei einen sehr großen Einfluß auf die deutsche Miniaturmalerei überhaupt zu, doch weder in Regensburg, noch im übrigen Bayern ist etwas von diesem Einfluß zu bemerken, ja, hier schon sei darauf hingewiesen, wie das übrige Bayern mit Regensburg auch in Beziehung auf die Technik gegenüber Salzburg seine eigenen Wege geht. Hier hatte die Deckmalerei die Vorherrschaft (s. Clm. 15902, 15903, 15905) dort die Federzeichnung. Überdies ist z. B. für Werke wie die Prüfeninger Mater verborum ein Salzburger Einfluß schon deshalb nicht denkbar, weil diese Zeichnungen weit über den gleichzeitigen, ja selbst den späteren (cf. das von Lind publizierte Salzburger Antiphonar) Salzburger Arbeiten stehen.

Zur Lösung der byzantinischen Frage bieten unsere Buchmalereien insoferne einen Beitrag, als wir beobachten, wie in Regensburg, also direkt an der damals von den Kreuzfahrern soviel benützten Heerstraße nach dem Osten ein byzantinischer Einfluß nicht vorliegt.

Wir dürfen wohl unser Urteil dahin zusammenfassen: Die stilistische Entwicklung der Buchmalerei Regensburgs ist in unserem Zeitraum nicht

*) Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts pag. 189.

von äußeren Einflüssen bedingt, sondern verläuft, wenn auch natürlich in einem gewissen Zusammenhang mit dem übrigen Deutschland, doch wesentlich selbständig.

Das Streben nach Naturwahrheit und größerer Lebendigkeit in Haltung und Bewegung der Figuren kommt in der Regensburger Buchmalerei sehr entschieden zum Durchbruch. Wir haben auf einzelne besonders frisch und unmittelbar beobachtete Figuren bereits oben hingewiesen.

Was die Wiedergabe des Gesichtsausdrucks anlangt, stehen unsere Regensburger Buchmaler nicht viel über dem Niveau ihrer Zeit; eigentlich nur in der Prüfeninger mater verborum finden sich diesbezüglich einige gelungene Ansätze.

Der Entwicklungsgang der Faltengebung in unserer Periode von der alten unnatürlichen, unklaren Starrheit zunächst zu übergroßer Einfachheit dann zu reicheren Motiven und immer plastischerer Durchbildung läßt sich gerade an unseren Regensburger Federzeichnungen ausgezeichnet verfolgen.

Unsere Regensburger Buchmalerei entfaltete sich, wie wir bemerkt, weniger in Psalterien und sonstigen, zum öffentlichen Gottesdienst gehörigen und deshalb eine gewisse Pracht der Ausstattung verlangenden Büchern, sie ist überhaupt nicht dekorativer Natur; damit hängt auch die Thatsache zusammen, daß die Initialornamentik in ihr eine verhältnismäßig ziemlich geringe Rolle spielt.

Endlich sei noch die technische Seite unserer Buchmalereien erörtert! In dieser Beziehung können wir konstatieren, daß in der Regensburger und überhaupt in der bayerischen Buchmalerei unserer Zeit (Salzburg ausgenommen) sich eine ganz unverkennbare Bevorzugung der Federzeichnung geltend macht. Fehlen auch einige Gouachemalereien in Regensburg nicht, so ist es doch die Federzeichnungstechnik, in der die besseren fortschrittlicheren Künstler arbeiten. Und zwar bemerken wir, wie diese Technik nicht von außen als etwas Fertiges importiert wird, sondern Schritt für Schritt aus eigener Kraft sich zu jener Vollendung erhebt, die z. B. die laudes crucis aufweisen. Dabei galt hier die Federzeichnungstechnik nicht etwa, wie Haseloff in seiner hochverdienstlichen Arbeit*) meint, für minderwertig,

*) Eine sächsisch-thüringische Malerschule des XIII. Jahrhunderts, pag. 187 ff.

sie war vielmehr überhaupt die beliebtere Technik, die selbst für Bilder von strengem, feierlichem Charakter und liebevollster Ausführung Anwendung fand. Man betrachte z. B. den thronenden Salomo in Clm. 14398 oder, um über Regensburg hinauszugehen, die Dedikationsbilder in Clm. 21563 und 21524 aus Weihenstephan, Clm. 5253 aus Chiemsee, die feierlichen Einzelgestalten in Clm. 6234 aus Freising u. s. w., lauter Bilder, die früher oder anderswo sicher in Deckfarben ausgeführt worden wären.

Ja, während man anderswo gelegentlich die figürlichen Malereien in Gouache, die weniger wichtigen Initialen in Federzeichnung ausführte, finden wir in Regensburg und Bayern einigemal gerade die umgekehrte Erscheinung (z. B. Clm. 13002 und 14267), die uns die Bevorzugung der Federzeichnung aufs allerdeutlichste beweist.

Dieses Emporkommen der Federzeichnung kann in Bayern nicht, wie Janitschek*) annimmt, mit dem Auftreten von Laienkünstlern zusammenhängen, denn solche finden sich, wie erwähnt, um diese Zeit in Bayern noch nicht. Nach dem Gesagten war es auch nicht etwa blos wie Haseloff und in gewissem Sinne Vöge**) annimmt, die gesteigerte, künstlerische Produktion, die unsere Künstler zur Federzeichnung, als der einfacheren Technik, greifen ließ — anderswo führte man in unserer Periode große Cyklen, z. B. von Dichterillustrationen unbedenklich in Gouache aus, siehe z. B. die Cgm. 51 (Tristan), 63 (W. v. Orleans), 19 (Parzival) ꝛc. Vielmehr waren es prinzipielle Gründe, die in Regensburg den technischen Umschwung herbeiführten, es war die Reaktion gegen die frühere einseitige Betonung blos der farbigen Wirkung. Das zeichnerische Element, das in unserer Periode allgemein zur Herrschaft gelangt, fand in Bayern den entschiedensten, schroffsten Ausdruck, so daß man jetzt das Haupt-, ja das einzige Gewicht auf die Zeichnung legte, wie man zuvor der farbigen Wirkung die Zeichnung geopfert hatte. Wo unsere Künstler bei figürlicher Darstellungen sich mit dem einfachen, zeichnenden Federstrich allein nicht behelfen können, da gebrauchen sie lieber noch die schwarze Tinte in der Art einer Lasur, als daß sie eine eigentliche Farbe verwendeten, siehe z. B. in Clm. 13002 den Grund, von dem sich das umrahmende

*) Geschichte der deutschen Malerei, pag. 105 ff.

**) Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends", pag. 158 ff.

Schriftband abhebt oder in Clm. 13069 das Innere der Höhle bei der Geburt Christi.

Die ersten Regensburger und bayerischen Federzeichnungen unserer Periode haben noch die Mängel der Gonachearbeiten des alten Stiles und nichts von dem Reiz der entwickelten Federzeichnung, sie nehmen sich äußerst nüchtern und armselig aus, in der That wie Vorzeichnungen zu Deckmalereien, deren farbige Ausführung fehlt und als fehlend empfunden wird. Doch schon Clm. 13002 und noch mehr die passio apostolorum und die Laudes crucis zeigen die Technik ausgebildet, ja in hoher Vollendung. Dekorative Pracht ist der Federzeichnung zwar versagt, dafür verbindet sie gemütvolle Schlichtheit mit Anmut und Leichtigkeit, und ist dadurch gerade dem deutschen Charakter sehr sympathisch und die Vorläuferin des Holzschnittes.

Der stilistische Fortschritt unserer Periode ist jedoch nicht allgemein von der Federzeichnung bedingt. Derselbe macht sich anderswo — wenn auch erheblich später — in der Deckmalerei ebenso geltend.

Allerdings, Bayern war der empfänglichste Boden für diesen Fortschritt. Ehe noch von einer neuen Formensprache die Rede sein konnte, machte sich hier schon das zeichnerische Element, das Prinzip des stilistischen Fortschrittes unserer Periode, in seiner konsequentesten, ja in extremer Weise geltend, verdrängte die Farbe fast ganz und brachte die Federzeichnung zur Ausbildung und entschiedenen Vorherrschaft.

Regensburg aber steht in dieser Beziehung an der Spitze Bayerns. Hier war es, wo die vollkommensten Werke der bayerischen Federzeichnung in unserer Periode entstanden, hier wurden in eben dieser Technik — noch vor dem vielgenannten Lustgarten der Herrad — die ersten reifen Werke des neuen Stiles in Deutschland geschaffen. Darin liegt die kunstgeschichtliche Bedeutung der Buchmalerei Regensburgs in unserem Zeitraum.



Curriculum vitae

des Kandidaten der Philosophie

Johannes Damrich.

Geboren den 8. August 1873 in Ravensburg (Württemberg), besuchte ich nach der Volksschule das Gymnasium meiner Heimatstadt, wo ich 1891 absolvierte. Hierauf machte ich meine philosophischen und theologischen Studien am Kgl. Lyceum in Dillingen und wurde im Januar 1896 zum Priester geweiht. Nachdem ich vier Jahre lang an verschiedenen Orten der Diözese Augsburg in der Seelsorge thätig gewesen, widmete ich mich seit 1900 dem spezielleren Studium der Kunstgeschichte in München unter der Leitung des Herrn Professor Dr. B. Riehl, beteiligte mich an dessen Seminar, und lege hiemit der philosophischen Fakultät der Kgl. Universität München beifolgende Arbeit als Dissertationsschrift vor.